

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国话剧百年典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 陆 炜



 人民文学出版社

“十二五”国家重点图书出版规划项目
中国出版集团重点扶持项目

中国百年话剧典藏

主 编 傅 谨

本卷主编 陆 炜



人民文学出版社

图书在版编目(CIP)数据

中国话剧百年典藏. 作品. 第10卷, 1990年代/傅谨主编; 陆炜编选. —北京: 人民文学出版社, 2015

ISBN 978-7-02-010763-6

I. ①中… II. ①傅…②陆… III. ①话剧—戏剧史—中国②话剧剧本—作品集—中国—当代 IV. ①J809.2

中国版本图书馆CIP数据核字(2015)第026606号

责任编辑 付如初

装帧设计 黄云香

责任印制 王景林

出版发行 人民文学出版社

社 址 北京市朝内大街166号

邮政编码 100705

网 址 <http://www.rw-cn.com>

印 刷 三河市鑫金马印装有限公司

经 销 全国新华书店等

字 数 475千字

开 本 890毫米×1290毫米 1/32

印 张 17.625 插页3

版 次 2017年4月北京第1版

印 次 2017年4月第1次印刷

书 号 978-7-02-010763-5

定 价 44.00元

如有印装质量问题,请与本社图书销售中心调换。电话:010-65233595

总序

傅 瑾

19 世纪中叶,西方侨民把话剧带入中国,数十年后,几乎是踩着 19 世纪和 20 世纪之交的门槛,话剧开始为中国人接纳。当中国人开始面向中国观众演出话剧,并且用话剧演绎中国故事时,它理所当然地就成了中国戏剧有机的组成部分。然而,在整个 20 世纪中国戏剧史历程中,话剧并不只甘心于成为各地数以百计的多剧种中的普通一员,它从出现到成熟,其过程与影响均十分引人注目。话剧一方面迅速融入中国的文化语境,为中国增加了新的戏剧样式,出现了许多优秀剧作;另一方面,更在中国的戏剧观念与理论领域,成为西方异质艺术文化移入的代表,对中国传统戏剧带来重大影响。回顾话剧进入中国短短一个世纪的历程,至少有三分之一的时间,话剧传播的范围和地位足可与其他历史远更悠久的本土剧种相比,甚至有以过之,而且它强势楔入中国戏剧引发的各种变化,且早就无法磨灭。

20 世纪中国话剧的传奇经历,就浓缩在这套十五卷的《中国话剧百年典藏》里。本书是我国话剧百年发展历史的纵向呈现,也是话剧创作成果和理论积累的集中展示。全书分为剧本、理论资料两大部分,其中前十卷是剧本,后五卷是话剧理论与资料汇编。

如前所述,本书的前十卷,是 20 世纪中国话剧最具代表性的剧本的结集。这些剧本的遴选,主要由陆炜教授和他的博士生刘叙武负责,而遴选的原则以及重点,我和陆炜教授一起经过了多轮反复讨论,最后才呈现出这样的面貌。我们经过细致沟通达成的基本共识是:本书既名为百年中国话剧典藏,那么,收录在本书中的剧目,就需要做到既体

现中国话剧创作的最高水平,同时还要通过它们展现 20 世纪中国话剧发展的基本路径。因为需要同时兼顾历史与美学这双重视角,因而具体的选择标准,就必须因应话剧发展状况的变化而有所偏重,在不同历史时期,遴选的标准不得不略有出入。读者和话剧史家们可以看到,最终选择收录在这十卷里的,既包括了话剧史上有价值、有地位或有反响的剧本,同时也有在某个时期极具代表性的作品。尤其是在话剧草创时期,人们对“话剧”的文体的理解还不够统一和成熟,假如按中国话剧成熟期的标准看,假如完全拘泥于剧本的文学水平这单一的标准,其中绝大部分剧目恐怕未必有入选资格,然而,如果缺少了这些剧目,话剧的发展轨迹就会变得模糊不清。同样,又如在抗日战争的特殊时期,主要的话剧作家和演员多数集中在国统区,或被称为“孤岛”的上海租界内,但东北与华北等沦陷区,包括上海租界沦陷之后的一段时间里,话剧创作与演出仍不能忽视。尽管因前人的研究十分零散与有限,那个年代的资料保存发掘工作也很不理想,我们还是通过各种渠道,搜集了相当部分的标志性作品,以开拓话剧研究者的视野。还有同样特殊的“文革”后期,话剧完全成了政治权斗的工具,但毕竟这是中国话剧百年里走过的一段路程,也应该收录其代表作品,以确保话剧在中国的发展演变进程的完整性得到充分呈现。

我们把所有这些剧本分为十卷,基本上以十年为一卷,但也并不完全如此机械。剧本的前后顺序大致依据发表与演出的时间排列,其中偶有少数剧本,演出时间在前而剧本整理或发表的时间在后,考虑到戏剧的特殊性,还是以演出时间为主要参考标准。尤其是从 19 和 20 世纪之交话剧初兴到 20 世纪 30 年代的一段时间,受京剧演出体制的影响,话剧的演出剧目主要是幕表戏。近代以来,京剧等剧种的城市演出,尤其是新编剧目中,出现了大量幕表戏。所谓“幕表”,是一张包括分幕和分场、上场人物及每场所用的道具等等在内的简单表格,京剧行内有专门的后台经理(类似于现在的舞台监督),演出之前他要在后台贴一张这样的幕表,用于分派角色和提示服装、道具等部门的职员。早期话剧的演出经常是这样的,由于幕表戏的编戏师傅只给演员提供一

个相对简单的故事梗概,具体细节和剧情推进完全依赖演员的自由发挥,虽有许多精彩的演出,却没有成型剧本,当年的演出情形与剧目的具体内容均难以保存。20世纪50—60年代,研究者们根据当事人的记忆和吐露,重新整理了早期话剧幕表戏的某些重要剧目。这些剧本成文的时间很迟,但是从戏剧的角度看,它们当年的演出比其后复述整理的文字形态的剧本更具有话剧史的价值和意义,所以理应按其演出的时间安置,因此,这些剧目均依其上演时间收录在前几卷。诚然,这些剧本成文的时间与实际演出的时间的跨度达数十年之久,如果说它们无法真正复现当年演出的原貌,那是可以想见的;而且幕表戏的演出既无固定剧本,每场演出均需依赖演员的即兴发挥,所以同一剧目必然有截然不同的版本,所记载的只能是近似于其中某次演出的内容,后人只能通过剧本大致了解当时话剧演出的状况,不宜胶柱鼓瑟。其实,同一剧目的剧本有不同版本,恰是戏剧的常态,即使是那些先创作完成再交付排练演出的剧本,也难免会在排练演出过程中有所改动。如本书所收录的剧本,就既有文学本,也有演出本,从中也可见出戏剧行业文学与演出之关系的复杂性。

本书的后五卷是理论和资料。理论卷一到四,仍按照时间顺序,搜集了20世纪各年代话剧发展和理论探索的重要文献。这四卷分别由王凤霞、王桂妹、胡志毅和周靖波、陶庆梅担任分卷主编,他们都是对所负责的那一阶段的话剧历史与理论有深入研究的专家,各卷选择收录哪些文献,主要由他们决定,我只是在最低限度内提供过些许参考意见。其中理论卷一所收录的是话剧草创时期的文献,话剧的理论研究当时还只有雏形,有关早期话剧演出的记录却弥足珍贵。所以该卷的内容略有特殊性,主体是当时报刊上发表的早期话剧的演出资料。顺便提及,话剧界一般把早期话剧,即“话剧”定名之前阶段的演出均称为“文明戏”。从理论卷一所收录的资料我们可以看到,中国最早引进并演出话剧的先辈们从来都只称早期话剧为“新剧”,极少使用“文明戏”这个称呼,后人理当给予这些当事人起码的尊重,纠正以“文明戏”作为早期话剧统称的错误用法。^①

最后的理论卷五名为《百年话剧记忆》，由我自己负责选编，这一卷不只是前四卷的拾遗补缺，我尝试着在百年话剧发展历程中选择一些重要和不同寻常的事件，集中、成组地收录与之相关的文献，提供给研究者和话剧爱好者。该卷或可名为“话剧记忆”，意思是说，或许这些涉及不同历史阶段的敏感话题的资料，多为话剧史家们有意无意地忽略。我期望这一卷的内容，能让我们对中国话剧的历史有新的认知视角，尤其是能让后人记住这些独特的历史片断。

20世纪中国话剧有足够丰富的内容，区区这套十五卷的《中国话剧百年典藏》，当然无法将百年话剧发展历程中值得典藏的所有剧目与文献全数容纳在此，我们的希望是，这里已经收录了20世纪中国话剧进程中最重要内容——或有遗珠，不妨待来日重新修订时，再加增补。至于坊间已有的各种话剧剧本或理论的选本，不同的选编者自有不同的偏好与思路，读者可以从中看到一定的重合，也不可避免地会发现诸多差异。这些差异并非完全出于偶然，其中固然体现了趣味的差异，更体现出不同的历史观和美学观。无论是剧本还是理论资料，如果说这个选本有其特点，那就是我们尝试着要回到话剧本身，从这门艺术出发总结它的百年历史。换句话说，希望把话剧从社会学的枷锁中解放出来，还它本来的面目。假如可以把每个剧目和理论的选本都看成某种学术思考特殊形态的结果，那么，我们不妨把这部《中国话剧百年典藏》看成一部全新的中国话剧史的雏形。而在我看来，基于这部典藏的中国话剧史，或许更接近于“话剧”的历史，而不是话剧被外力所操控的工具史。人们并不难从中找到新的历史线索，还有对中国话剧发展进程新的历史把握。

其实，这才是我们这部典藏想达成的最重要的目标。

① 有关早期话剧恢复“新剧”这一称呼，而不宜称为“文明戏”的具体论述，参见拙文《关于早期话剧的几个问题》，载《文学评论》2014年第5期。

编选说明

本卷涉及的时间是1990年到2000年。

1990年代是“后新时期”的十年。要概括这个阶段的戏剧面貌,只有一个比较适当的表述:多样化。

多样化包括了多个层面的含义。大体有三个层面:第一是文化倾向上的多样化,第二是戏剧美学的多样化;第三是戏剧活动方式的多样化。

从文化倾向说,大陆的话剧从1949年开始直到“文革”,始终是处在官方主流意识的控制之下,而到了思想解放的80年代,话剧则以具有独立反思精神的精英戏剧为主体,进入90年代,情况有了变化:在邓小平“两手抓,两手都要硬”(按:指抓经济发展要硬,抓文化意识形态也要硬)的思想指导下,政府重新大力抓文化,戏剧方面大倡“主旋律”,设置了“五个一工程奖”,推行“精品战略”,于是在原有的体制上造成了表达主流意识的所谓“主旋律戏剧”的兴盛。但主旋律戏剧虽然势力强大,戏剧整体并没有回到完全是“十七年”(1949—1966)的局面,因为经历了思想解放运动和改革开放之后,精英戏剧会继续存在,而改革开放以来,由于流行音乐、迪斯科、广告文化、通俗小说、商业电影、电视剧的存在和发展,“十七年”时期和“文革”时期并不存在的大众文化已经形成,到了90年代,戏剧创作也进入了这一文化的行列。于是90年代的戏剧呈现出主流戏剧、精英戏剧、通俗戏剧三者共存的局面。

从戏剧美学说,自从五四以来,话剧的美学长期是现实主义的一统天下,而到了80年代,形式革新的浪潮使得话剧进入了竞相实验,形式多彩,“乱花渐欲迷人眼”的状态。进入90年代,局面有了新的变化。

一个主要现象就是现实主义的回潮。这是因为在经历了形式的大解放之后,人们发现基础雄厚的现实主义并不过时,过去习惯和拿手的写实主义仍然是剧作家们合用的表现形式。只是回潮后的现实主义不再像过去那样保守、拘谨,它可以随时根据需要运用一些其他的表现手法。一些批评家称之为“新现实主义”。这个名词并无深奥复杂的含义,只是说明这是具有灵活性、包容性的现实主义,从而和过去区别开来。在新现实主义成为比较普遍的形式的时候,北京的牟森、孟京辉、林兆华等人的先锋戏剧引人注目。从“先锋戏剧”的概念看来,这一路戏剧有点名不副实。因为它们其实并没有表达某种超前的思想内容的追求,也没有推出某种超前的戏剧美学,它们主要是把形式革新浪潮中还没有引进过、尝试过的外国戏剧的形式、手法拿来实践,一会儿拼贴,一阵子解构……层出不穷,追求一戏一招,新颖独特,以此领先于中国剧坛。从戏剧史脉络来看,这路“先锋戏剧”实际上是80年代形式革新的延续,是普遍的形式革新落潮之后要求把实验戏剧充分施展推向极致的意旨的表现。这路戏剧虽然只是北京戏剧的一部分,但影响很大,因为它们是中国剧坛形式革新的活力的代表,是中国实验戏剧正如何探索进展的风向标。在上述“新现实主义”和“先锋戏剧”之外,该时期还不断有某些戏剧推出自己新异的形式,虽不形成潮流,但闪现出独特的光亮,这样就构成了90年代话剧戏剧美学多样化的图景。

从戏剧活动形式说,90年代的话剧也突破了以往的格局而多样化了。这时期的戏剧演出大体有三种形式。第一种是传统的大剧场演出。第二种是十分流行的“小剧场”演出。“小剧场运动”本来是实验性、非商业性的戏剧的意思,但在中国大陆,从80年代进入90年代,小剧场运动却演变成注重小型剧场的观演效果和用作合用的商业演出方式的意思了。所谓“小剧场”形式的演出,主要不是追求实验性,而是戏剧长度缩短(一个戏由两个多小时变为一个多小时)、剧组人员减少、制作成本降低,剧目更换频繁、使用小型剧场,赚钱就多演,不赚钱就少演的所谓“船小好调头”的经营方式。第三种是出现了许多既非国营也非集体所有制的私营的民间剧社,它们的主旨是发展商业戏剧,

多采用小剧场的演出形式,并且到处巡演。十分明显,社会进入转型期后,戏剧走向市场的需要是戏剧活动形式多样化的主要原因。

本卷的入选剧目是在水平高的前提下根据体现多样化的方针选择的。

主流戏剧,本卷选择的是沈虹光的《同船过渡》。这是一部充满人情温暖,具有一定哲理性的小剧场戏剧。

精英戏剧,本卷选择了郭启宏的《李白》、过士行的《棋人》和姚远的《马蹄声碎》。与80年代的精英戏剧不管批判、反思还是反映现实都具有昂扬、锐进的气势不同,《李白》和《棋人》的主人公都在人生道路、价值取向上陷入迷惘,因而作品显得深沉、晦涩,具有强烈的沧桑感和复杂的人生况味。这多少反映出90年代精英戏剧的特点。而以人道主义的立场审视战争之严酷的《马蹄声碎》,则是该时期戏剧的重要收获。

大众文化的或曰商业性的戏剧,选择了吴霜的《别为你的相貌发愁》。

先锋戏剧选择了廖一梅反映“新人类”青年情感生活的《恋爱的犀牛》。

本卷还选择了《生死场》和《切·格瓦拉》。前者是改编现代文学名著,并以丰富、有力的舞台呈现征服观众的作品;后者则是诗表演的形式,表现了激进的革命情绪。这两部可以说是虽不形成潮流,却闪现独特艺术光亮的作品。

此外,还选择了台湾纪蔚然的《夜夜夜麻》和澳门李宇梁的《男儿当自强》。

陆炜

2014年12月4日初稿

2015年1月30日修订稿

目 录

李白	郭启宏(1)
思凡	孟京辉(69)
男儿当自强	李宇梁(93)
棋人	过士行(117)
同船过渡	沈虹光(175)
别为你的相貌发愁	吴霜(223)
夜夜夜麻	纪蔚然(269)
恋爱的犀牛	廖一梅(311)
良辰美景	赵耀民(361)
风月无边	刘锦云(407)
生死场	田沁鑫(449)
切·格瓦拉	黄纪苏(507)

李 白

编剧：郭启宏

郭启宏(1940—),广东饶平人。1961年毕业于中山大学中文系,先后在中国评剧院、北京京剧院、北方昆曲剧院、北京人民艺术剧院任编剧,“文革”后担任北京市戏剧家协会主席、中国剧协副主席。

郭启宏以1979年推出京剧《司马迁》而成名,由此开始,他的剧作始终坚持知识分子立场,思考知识分子的命运和心灵,并以文辞功力著称。其主要剧作有评剧《成兆才》《评剧皇后》,京剧《司马迁》《卓文君别传》《王安石》,昆曲《司马相如》《南唐遗事》,话剧《李白》《天之骄子》《夕照祁山》等。

一般写李白,多以其被誉为“谪仙人”、醉草吓蛮书、作诗沉香亭等为材,写其才高志大、斗酒百篇、放诞疏狂的风采,郭启宏的九场话剧《李白》却写其误入永王幕府,被流放夜郎的一段失意经历,意在进行知识分子命运的思考。《李白》1990年由北京人民艺术剧院首演。剧本发表于《剧本》1991年11月号。

人物:(人物年龄均为首次出场年龄)

李白——字太白,号青莲居士,唐代大诗人。时人称其为“诗仙”“醉圣”“谪仙人”,年五十多岁,明眸修眉,神采飘逸。人们历来认为“飘然太白”,未尽然,他一直在仕与隐、兼济与独善之间徘徊踟躅。

宗琰——李白的继室,其祖父宗楚客于武后、中宗朝三次拜相。年三十多岁,天生一种钟秀灵奇,李白称她为“灵光”,韩娘则呼为“阿琰”。

韩娘——宗琰的乳娘,六十多岁。

吴筠——道士,后隐居于横望山石门旧居。性高梗,善诙谐,是李白的好友,唐玄宗天宝年间曾举荐李白入朝,年五十多岁。

李腾空——庐山屏风叠紫霄观女道士,道号腾空子,宗琰女友,已故奸相李林甫之女,有一种道服掩不住的美韵,三十岁。

李璘——唐玄宗李隆基的第十六子,唐肃宗李亨的异母弟,封永王,四十岁上下。

惠仲明——永王幕府司马,为永王宪信的谋主,后调任奉节县令,被宋康祥擢升为宣州刺史,旋复治罪斩首,年四十多岁。

宋康祥——御史中丞,兼领三镇节度使,后兼任江南道观察使,年近六十。

栾泰——永王幕府散官,封“神鸡童”,永王的男嬖,二十岁上下。

孙二——浔阳监狱狱卒,后追随李白,十八九岁。

郭子仪——天下兵马大元帅,早年曾获罪,为李白所救,年纪与李白相仿。

纪许氏——村妇,年可六十多岁。

小纪刚——纪许氏之孙,十一二岁。

老渔父——浔阳江上渔翁,后移居当涂,年逾七十。

祁五——永王幕府参谋,年约三四十岁。

贺十三——永王幕府参谋,年约三四十岁。

屈大——永王幕府参谋,年约三四十岁。

录事、主书、侍卫、小校、军士、随从、衙役等若干。

时间：唐肃宗（李亨）在位年间。

〔当代歌者弹琵琶而歌：

何处觅诗魂，
向涂山、采石、青莲、碎叶，
提什么脱靴捧砚好飘然，
只怕是出仕归隐终难抉，
自天宝繁华过后，
《霓裳》惊破，神州流血，
半百学士，又将书剑朝天阙，
永王幕里，斗酒浇成万世文，
浔阳狱中，丹心换得一身铁，
人愁绝！夜郎长流，
看巴山寒塞，蜀道鸟途，夔门千堆雪！
幸遇赦，布衣蔬食醉当涂，
社鼓声声，偏唤起请缨心烈。
一代诗仙今来复归，
江天唯见波底月！

〔初冬。

〔浔阳江头，木鱼声轻轻飘来，临江的长亭此刻成了送别的场所。韩娘面向西北，将宫锦袍、珊瑚鞭高高捧起；李白身着斓袍，头戴纱制玄色角巾，腰佩长剑，神情肃穆地跪拜着；宗琰着窄袖衫、长裙、披风，捧酒旁立；一侧，李腾空黄冠道服，机械地敲着木鱼，背书般喃喃诵经。

李白（站起，把酒酹江）太上皇，我又出山了！我接受了永王殿下

的邀请。啊不！是安禄山一把火把我烧出了庐山！

〔宗琰取袍，为李白穿上；韩娘递鞭，又拿起地上的包袱，为李白系上。

李白（看着袍和鞭，感喟地）久违了！太上皇，你的銮驾已经……转进巴蜀，满目疮痍的中原，你是看不到的呀！半个月前，我从幽州逃了回来，一路上火还在烧，人还在死，几天几夜听不见一声鸡鸣！回到庐山，我常常神思恍惚，我好像看见长江变成了易水，庐山变成了燕山，华夏子民都穿上了胡服，三岁小儿也呜呜咿咿学着胡语……

〔老渔父驾着小舟缓缓驶来。

老渔父 太白先生，请上船吧！

李白（点头，复对宗琰）灵光，我知道你并不赞同，（调侃地）如果我佩着黄金印回来，夫人不会觉得我太俗气，不肯理睬我吧？

宗琰（一笑）既然你去心已定，我不阻拦你。希望夫子功成身退……

李白 我知道，还回庐山来，再续五湖之游，（慷慨挥手）我走了！

〔木鱼声突然中止。宗琰示意李白。

李白（走近李腾空，躬身行礼）感谢腾空道姑为我诵经。

〔李腾空欠身还礼。

〔一阵笑声，吴筠身着紫道袍，头顶斗笠，腰系酒葫芦，高唤着跑来。

吴筠 太白兄，等一等！

李白（回望，惊喜）吴兄！

〔吴筠与众人行礼。

李白（走近来）不是巧遇吧？

吴筠 天半行云，山中流水，松间明月，江上清风，无往而不相逢！（指着酒葫芦）我送你一程！

〔李白看着酒葫芦摇头，老渔父亮出一坛家酿村醪。

李白（指老渔父）老渔伯，老酒友！

〔众人同声欢笑。〕

老渔父 上船吧！

李 白 （欲登舟，忽然想起什么）哦，等一等！（急往回跑）

韩 娘 先生哪儿去？

李 白 韩娘，我忘了带上书了。

韩 娘 （一笑）先生不是亲手放进包袱里了吗？

〔李白从包袱里取出两本书，笑着把珊瑚鞭塞进包袱里。〕

吴 筠 这就叫骑着马找马！（取过李白手中书）《庄子》《离骚》……太白兄，我刚刚遇见一个怪人，他说要到岭南去，却一个劲儿地奔北走！

李 白 （笑）世上真有南辕北辙的人？

吴 筠 想用庄子洒脱的胸襟去完成屈原悲壮的事业，岂不是南其辕而北其辙？

李 白 （笑）好你个老道！南走到头就是北，北走到头就是南！

吴 筠 （亦笑）对，对！屈原走到头就是庄子，庄子走到头就是屈原！

李 白 （认真地）也是永王殿下礼贤下士，他派幕府司马惠仲明三次登门。

吴 筠 我就为这事来的！（神秘地低声）听说永王起兵不在平乱……

李 白 在什么？

吴 筠 争位！同他的长兄，当今圣上争皇位！

李 白 （愤然、断然）道听途说！过几天永王就要东巡。（一阵兴奋）可以想见云旗猎猎，雷鼓嘈嘈，千百楼船逶迤东下，那场面肯定十分壮观！我要写诗抒发我的感受，题目就叫《永王东巡歌》，一两首不能尽意，写它十首！

〔吴筠仰面不语，走开去。〕

李 白 （骤生歉意，上前郑重地）有证据？

吴 筠 有证据，我就把你掩回庐山！（不悦）你现在是一盆火，我成了耳边风！